العنوان: بنية النص وفتنة المجاز في بلاغة القصيدة الحديثة

المصدر: علامات في النقد الأدبي - النادي الأدبي الثقافي بجدة - السعودية

المؤلف الرئيسي: العلاق، علي جعفر

المجلد/العدد: مج17, ج67

محكمة: نعم

التاريخ الميلادي: 2008

الشهر: نوفمبر / ذو القعدة

الصفحات: 87 - 114

رقم MD: 673250

نوع المحتوى: بحوث ومقالات

قواعد المعلومات: ACI, AraBase

مواضيع: الشعر العربي، العصر الحديث ، بنية النص، المجاز ، نقد الشعر

رابط: https://search.mandumah.com/Record/673250

# بنية النص وفتنة المجاز
# في بلاغة القصيدة الحديثة

علي جعفر العلاق

## القصيدة بين بلاغتين

كثيراً ما تقتادنا رائحة المجاز إلى مكمن ذي طبيعة لغوية خاصة، حيث يكمن الشعر، وتتكاثف وسائله، وتزداد فتنته اتقاداً. هكذا كان المجاز صنو الشعر، وقرينه، إنه بداية النار، أو شرارتها الأولى حين تندلع نحيلة متناثرة بين حجرين يابسين. ومن جهة أخرى، قد نرى نصوصاً كثيرة لا يشكل المجاز عصبها الأساس، ومع ذلك فإن لها قدرتها الهائلة على التأثير، أعني على تجسيد موضوعها، أو الإفصاح عن رؤياها الخاصة، بطريقة استثنائية إلى حدّ كبير.

### فأين تقع شعرية القصيدة؟

في لغة المجاز والاستعارة والتشبيه، أم في مألوف القول؟ وبعبارة أخرى: هل يتحتم على لغة الشعر أن تكون بلاغية استعارية على الدوام؟ أم أنها قد تخلو من أيّ استفزاز مجازي حار، وتظلّ، مع ذلك، شعرية بامتياز؟

لا شك في أن الكثير من شعراء الحداثة الشعرية لا يمكن فضّ الاشتباك

بينهم وبين نزعتهم الاستعارية الجارفة، حتى أن قصائدهم لا تستمد، في الغالب، غناها الدلالي إلا من ذلك الانثيال البلاغي الذي لا يهدأ: بدر شاكر السياب إلى حد كبير، أدونيس تحديداً، محمد الماغوط، وإن كان أقل تعقيداً، وأكثر جاذبية ، وفي الضفة الأخرى، وفرة من الأمثلة: شعراء تقف قصائدهم، أو تكاد، على مبعدة من لهب المجاز، كما أن اللعبة الشعرية لدى كل منهم تتمثل، غالباً، في فضيلة ما لا يمثل المجاز إلا جزءاً يسيراً منها.

ويصلح هذا الواقع مؤشراً على حقيقة شعرية لا مهرب منها؛ وهي أن الإغراق في المجاز، لا يكون الوسيلة الوحيدة للشعر، ولا يكون الترابط بين القصيدة والمجاز حاسماً ونهائياً على الدوام. إن اللغة المجازية قد تقع خارج منطقة الشعر، كما أن الشعر يمكن كتابته دون تعويل على الصور المجازية[1]، والفرق واضح بين الظاهرتين:

**«فاللغة المجازية هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء ، واستخدام لهذه المادة الخام».**

إن البلاغة، في النص الحديث، لا تحيل دائماً إلى ميراث بلاغي، مهيب ومكتمل البناء، بل تتجاوز هذا الميراث الصلب، والزائد عن الحاجة، أحياناً، إلى فضاء بلاغي أكثر جدة: يلبي حاجة الكتابة الحديثة، ويلمُّ بطبيعتها السيّالة، المتنحولة، أو العابرة لحواجز النوع. إن ما تشتمل عليه هذه الكتابة، الآن، من جمال وقّاد حيناً أو فوضى شديدة الجاذبية حيناً آخر، يفيض عن حوض البلاغة التقليدية، وتصنيفاتها المعهودة، ويدفع بها بعيداً عن مراوغة النص الحديث، والدخول بخفة وكفاءة، إلى مخبّآته الأسلوبية والمجازية .

وهكذا بدت البلاغة القديمة عاجزة عن الانحناء لالتقاط تاجها وهو يتدحرج أمام تيارات التجديد؛ فالبنيوية ، مثلاً، وجدت فيها «أطروحة مضادة للأدب»[2] مثلما صار الأدب نفسه مضاداً للبلاغة. وبضربة واحدة، يختصر

رولان بارت شعرية الأدب، بعنصر واحد يجعله مساوياً للبلاغة[3] هو اللغة. وهكذا تندفع البلاغة، بتصنيفها التقليدي، بعيدا عن مختبرات التحليل النصّي الحديث، وقد جاء ياكوبسن ، ليلقى على نعشها وردة التراب الأخيرة، حين اختزل قوانينها وتصنيفاتها المعهودة إلى النص الأدبي الذي ينطلق من تقاطعات استعارية ونسق كنائي[4].

## بنية النص وفتنة المجاز

تحاول هذه الورقة أن تتحدث عن بلاغة القصيدة الحديثة ممثلة بالشاعر محمود درويش الذي يحظى بإجماع نادر على رسوخه وتجدده. وسيتم التركيز على السنوات العشر الأخيرة من تطوره الشعري، أعني السنوات الممتدة بين ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) 1995 وديوانه (كزهر اللوز أو أبعد) 2005. كما تحاول هذه الورقة أيضاً أن لا تأخذ من البلاغة إلا ما يعينها على المضيّ في عملها دونما معوّقات. بعبارة أخرى، أن تتجنب المبالغة في جدل المفاهيم أو المصطلحات البلاغية أولاً، وأن تكتفي من كل ذلك، ثانياً، بما يعزز النص، ويندفع به إلى أقصى ما يستطيع أداءه من جاذبية شعرية أو توتر دلالي. وإذا كان الجهد الذي يتوخى تأجيج اللغة، أو مضاعفة مكرها الجميل، يحيلنا غالباً إلى سلطة البلاغة ومناطق نفوذها، فإن هذا الهدف قد يؤديه النص، وبكفاءة عالية، دون وسيلة بلاغية مباشرة .

وإذا كانت البلاغة، في مجملها، مسعى يستهدف، من خلال المجاز والاستعارة والتشبيه، تلطيف القول، أو صقله، أو جعله في مرمى الحواس، فإن بلاغة النص الحديث تفارق هذا المسعى في بعض من وجوهه ، وقد تتلاقى معه في وجوه أخرى؛ فهي تفارق الزينة المفرطة، وغزارة اللطائف، لتسلط فعلها على إلهاب النص وبناء رؤياه.

بلاغة القصيدة إذاً لا تعني تلبيتها لاشتراطات البلاغة القديمة دائماً، مع

أن ذلك لا يمنع من ملامسة البعض منها، إن تطلب الأداء ذلك، وباستثناء هذا الداعي فإن لكل نص شعري بلاغته الخاصة، بلاغة لا تتحقق بشكل ملموس، وحيّ إلا من خلال النص ذاته باعتباره كلاً ساطعاً، وجريئاً يتجاوز كيانه القاسي أولا، ويهزأ بالراسخ، والمقبول دون فحص أو مساءلة، من معايير وأعراف ثانياً.

وجرأة النصّ الشعري ليست حماقة متصلة، أو تهديماً دائماً[5]، لا هدف له إلا معارضة السائد، أو تكدير اللغة باستمرار. إنّ للنص حريته وله قيوده أيضاً، وبين هذين الشرطين، تزدهر شرارته الفريدة، التي لا تشبه أية نار أخرى، يوقدها أيّ نصّ آخر. إن النص، نقيض العراء، أعني نقيض الذاكرة الصافية حيث لاسوابق، ولا أشباه، ولا آثار للعابرين الأفذاذ، إنه الابن العاق لهذه الذاكرة التي يحتاجها ويتمرد عليها في الآن نفسه ،وبالقوة ذاتها. ومن هذا العقوق الجميل والضروري، يصنع النصّ أبوّته المفعمة بالحنان والقسوة معاً، ومن هذا الجدل المدهش والمرير بين تعطشه إلى الحرّية، وقيوده الباهظة تبزغ خصوصية النص، أعني لغته الفردية أو بلاغته الخاصة.

وهذه البلاغة لا تأخذ اتجاهاً واحداً، ولا تنهض من خزين الاستعارات والتشبيهات المعهودة، كما أن سجادتها اللغوية لا تستند إلى خيط واحد، يتكاثف بالتكرار أو يتوالد بإعادة الإنتاج، بل إن تلك السجادة ملتقى لضجيج الخيوط تارة، ولعناقها الحار تارة أخرى، إنها ملتقى للتضادات، وللذوبان: الشعر والنثر، الخفوت والصراخ، التماسك والتشظي، الكناية والاستعارة، التنافر والاندغام، الحركة والتأمل، السرد والغناء، انفتاح النص أو التفافه على ذاته.

إنها بلاغة من نمط خاص، لا تنشأ من مكون واحد من هذه المكونات، كما أنها لا تنشأ من ورودها متتابعة أو متوالية، بل تتفجر من نقطة ارتطام هذه العناصر ببعضها، من تلك اللحظة الفريدة، لحظة الاحتكاك والانفتاح والضمّ، لحظة التقاء الشرر واشتباك المكونات، من ذلك كله يتشكل الجسد الأكبر، أعني

نسيج النص، أو بطانته اللغوية، والأسلوبية، والإيحائية، التي تمثل، مجتمعة، بلاغته التي ينضح بها تموج النص، وانحناءاته، ورفيفه الدائم.

ولا يقع بعيداً عن هذا الفهم ما يقوله هنريش بليث من أن «كل نص هو بشكل ما بلاغة..»[6]. أي أنه يمتلك «وظيفة تأثيرية» وإذا سحبنا هذه العبارة خارج هالتها التهويلية، فإنها تحمل قدراً عاليا من الحقيقة؛ لأن النصّ، الآن، نظام كلي الانسجام وكلي التأثير، بالرغم من تنوع مكوناته، أو تنافرها أحياناً، وهو لا يحقق تأثيره هذا باستسلامه لفتنة المجاز، أو من جرعات بلاغية جزئية تتوزع هنا أو هناك، بل يحقق ذلك كله باعتباره بناء لغوياً كلي الفاعلية : تتحول فيه القصيدة الى بنية، والبلاغة إلى لغة .

## جدل الشعر والنثر

يرى بعض النقاد[7] أن الشعر انزياح عن معيار يتمثل في أصل هو النثر، باعتباره منطقة نشاط تواصلي، بيضاء، خالية من الوميض تماما، لا تشتغل إلا في النافع، والعملي من الأنشطة، ويذهب كوهين إلى حكم أكثر صرامة حين يضع «الإيحائية» و«المطابقة» معيارين تتحدد بموجبهما طبيعة الشعر، أو طبيعة النثر[8]:

> **«للشعر نقيضان: الأول هو النثر الذي ينقاد لقانون المطابقة. والثاني هو غير المعقول الذي يتمرد على الاثنين معاً».**

أي إن النثر، بحسب كوهين، لا يتولد عنه إلا التطابق مع الخارج ، أو الواقعية البرانية: يتماثل معها ، أو يحاكيها محاكاة تامة. أما اللامعقول من النصوص ، فهو الذي يعجز عن تلبية أيّ من هذين المعيارين: العجز عن المطابقة، والعجز عن الإتيان بالقول المعقول، ويخلص من ذلك إلى «الضرورة المزدوجة»

التي تستجيب لها الجملة الشعرية، ويعني تمردها على وظيفة المطابقة وانصياعها إلى الإيحائية.

غير أن وضع الشعر في مواجهة مناقضة للنثر، ليس موقفاً حكيماً على إطلاقه، فهو يأخذ كلاً منهما باعتباره مطلقاً ثابتاً أو معطى نهائياً إن الشعر، مثلاً، حاضنة لمجموعة من المكونات اللغوية والدلالية، والإيقاعية، والمعرفية، لا تتجسد إلا في بنية مخصوصة، حسية وفردية وقابلة للتأمل والفحص. لذلك كان موقف كوهين هدفاً لكثير من الاعتراضات الجادة، فالشعر، في حقيقته، ليس نقيضاً للنثر بل نقيضاً للاشعر . إنهما، كليهما، معياريان[9]، أي إن طبيعتهما الانزاحية لا تكمن إلا في حضورهما التنظيمي، في نسق تعبيري محدد، حتى أن الشعرية، لم تعد مقصورة على الشعر وحده، بل صارت تتعلق[10]:

**«.. بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية..».**

وهكذا وفي غمرة من تداخل الأجناس، وهجراتها المتشابكة، يتماهى الشعر غالباً مع سواه، ويغدو ، في هذه الحالة ، دوياً داخلياً حميماً، يتجسد في «عالم من التوتر القائم بين اللغة الاستعارية والكنائية ولغة التقرير المباشر»[11].

أخذ الشعر والنثر، كلاهما، ينزاحان عن ثوابتهما ليكتسب كل منهما شيئاً من خصال الآخر: يتداخل الواقع مع المخيلة، والمنطق مع الحلم، والوعي مع الحدس. ومن هذا التموج الفائر، الكدر ، الحميم تتولد شعرية أخرى. بكلمة ثانية لم يعد الشعر، كما كان، لصيقا بحميميته الأولى: صافياً، ومتجانساً، ومكتفياً بذاته، لم يعد ابن الوحي، أو النقاء الخالص، والتلقائية الكبرى؛ فليس هناك، اليوم، من يكتب بعفوية[12]، وليس «هناك فيما يبدو قصيدة شعرية مائة في المائة» أن «كل كتابة تتضمن حدّاً أدنى من الجهد والإعداد»[13].

وهذا الجهد أو الإعداد، لا يعكر بهاء الشعر ، ولا ينتهك قداسته الصافية،

بل يمثل دلالة فخمة على ما يشتمل عليه الشعر من مستوى أدائي، أو فرادة في الإنجاز. ولذلك لا يبدو يوري لوتمن مبالغا في ربطه البارع بين الجهد المبذول، أو التخطيط لكتابة القصيدة وبين قيمتها الفنية(14):

**«.. حيثما اقتنصنا في الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة..».**

وربما كان محمود درويش مثلاً ناصعاً لهذه المزاوجة بين الموهبة والمهارة، بين التلقائية العالية، والقصيدة المكتوبة بعناية. إن ما يبدو على نصوصه، أحياناً، من انثيال جارف، أو عبث طفولي بالكلمات أو معها، يخفي وراءه يقظة عميقة ووعياً في منتهى النشاط.

## الشعر مفتونا بذاته

إن قصيدة درويش، في الغالب، متوترة ، وذكية، ومشوبة بطرب داخلي موجع. وأخطر جوانب هذا الذكاء لا يتمثل في المستوى النصّي، أعني ما تجسده كتابته من فعل شعري بالغ النضج فقط، بل ما يكمن وراء هذا الفعل، يغذّيه ويتغذى منه ويلتحم به ومعه: أعني الوعي بالكتابة الشعرية وعياً نقدياً، وإنسانياً.

ولذلك كله، يمكننا أن نتساءل: أكان محمود درويش يمهد الطريق، وبكفاءة عالية، أمام عربات النقد العمياء ؟ إن ذلك ليس هدفاً من أهدافه قطعاً، لكنه يظلّ إحدى النتائج المهمة لفائض وعيه وثقافته. والشيء الطريف أنه لا يفعل ذلك عبر نثره المدهش فقط، بل ومن خلال شعره أيضاً وبإلحاح مثير للانتباه، إن قصيدته تتحدث عن نفسها، أي إنها أحياناً، ميتا قصيدة، تشرح عملها، أو جدواها، تتحدث عن مفاهيم كالبلاغة، والاستعارة، والمجاز، تفضح مكمن الفتنة، أو مثار العجب في لعبتها الشائقة، وبالغة التعقيد في الوقت ذاته.

إن القصيدة حين تنصرف عن وصف الأشياء والكائنات وحقائق الوجود فإنها تلامس أفقاً آخر تغدو فيه metapoetry، أعني شعراً هو، في حقيقته، ما وراء الشعر: يتحدث عن فن الكتابة الشعرية، عن وظيفة الشعر، وعن أسراره وألاعيبه الخفية. وبذلك، فهو يفصح عن افتتانه بذاته إلى أقصى حدّ ، لكنه يلقي، في الوقت نفسه، خيطاً من الضوء يقود المتلقي إلى مكمن الحيرة أو الفاعلية في القصيدة.

قد شهد الشعر الأمريكي، والإنجليزي، مثلاً، هذا النمط من القصائد الشارحة، التي تتحدث عن شمائلها أو دورها في الحياة. وربما كانت قصيدة الشاعر الأمريكي أرشيبالد ماكليش (فن الشعر)[15] أكثر هذه النماذج شهرة، وبخاصة بخاتمتها الفياضة بالجمال والدقة:

**A Poem should not mean**

**But be**

**ليس على القصيدة أن تعني**

**بل أن تكون**

ولا أظن أن تاريخنا الشعري قد عرف شعراً يلتفت إلى ذاته، ويصف نشاطه أو لعبته كما يفعل شعر درويش، وفي هذه الحقبة تحديداً.

بكلمات أخرى، القصيدة لدى درويش لا تتأمل مفاتنها، ولا تنشغل بخصالها بفيض من الانبهار دائماً، بل تصبح أحياناً موضوعاً لذاتها هي، أو دالاً من دوالها المركزية، أو ركيزة من ركائزها السردية، المولدة للذرى المؤلمة تارة، وللانفراج العميق تارة أخرى:

**– وليس على الشعر من حرجٍ**

**إنْ تلعثم في سرده وانتبهْ**

**إلى خلل في الشبهْ** ![16]

**- هل كتبتَ قصيـدةً ؟**

**كـلا !**

**لعلّ هناك ملحـاً زائـداً أو ناقصـاً**

**في المفردات. لعلّ حادثـة اخلّت بالتـوازن**

**في معادلة الظـلال. لعلّ نسـراً**

**مات في أعلى الجبال. لعلّ أرضَ**

**الرمز خفّت في الكناية فاستباحتها**

**الرياح. لعلّها ثقلت على ريش الخيـال.**

**لعلّ قلبك لم يفكر جيداً، ولعـلّ**

**فكرك لم يحسّ بما يرجّك. فالقصيدةُ ،**

**زوجة الغد وابنة الماضي، تخيّم في**

**مكان غامضٍ بين الكتابة والكـلامِ**

**فهل كتبت قصيـدةً ؟**(17)

ربما تصلح هذه القصيدة ذات الاندفاع العجيب أن تكون خريطة شعرية، أو دليلاً للكتابة. إنها تجمع، في إهابها المتشابك، ما تناثر في قصائد كثيرة لمحمود درويش، أو ما توزع في حواراته، أو أحاديثه .

ليس فاعل التلفظ، أو منتج القول هنا واحداً، فالنص ينقسم على قائلين اثنين، إنه حوار، أو ما يشبه الحوار، بين ذاتين تتقاسمان، بدورهما، بناء الدلالة وشكلها أيضاً. إن تكثيف الذوات، أو تعددها في النص أو انشطارها، عبر الحوار أو تقنية القرين، عنصر مهم في شعرية درويش في الغالب.

إضافة إلى ذلك، فإن لغة القصيدة خلية من الثنائيات: غموض الكلمات ووضوحها، الواقعي والخيالي، زيادة الملح وقلته في المفردات، خفة الرمز وثقله.

وتبلغ القصيدة ذروتها العالية في المقطع التالي، الذي يضيء الكثير من خيوط اللعبة الشعرية:

**لعل قلبك لم يفكر جيداً، ولعلّ**

**فكرك لم يحسّ بما يرجّك، فالقصيدةُ**

**زوجة الغد وابنة الماضي، تخيّم في**

**مكان غامضٍ بين الكتابة والكلامِ**

الشعر، هنا، يبتكر حقائقه البيولوجية الخاصة؛ حيث تتبادل الأعضاء وظائفها الأزلية: قلب يفكر، وفكر يحس: انفعال الفكرة، وفكرة العاطفة، الحقيقة الحارة، والانفعال المحسوب، إنها ثنائية جديدة تضمن فيها القصيدة فوضاها وحكمتها معاً.

وتنتقل القصيدة، بعد ذلك، إلى مكان آخر، تتوسط مجرى الزمان وجيشانه؛ فهي ابنة الماضي، من جهة، وزوجة المستقبل من جهة أخرى. تتحدر إلينا من جلال التراث، أو وعورته: عذراء ، متأججة ، دون جرح، لتكون ، بعد ذلك وبين يَدي شاعرها، حصة لزمن قادم، هو أعمق من زمن الشاعر وأكثر خلوداً منه ، وبذلك تكون ملتقى لقراء غائبين، ومفاجآت تتجدد دائماً.

وثمة لفتة شديدة البراعة يصف فيها الشاعر المكان الذي تخيم فيه قصيدته؛ «مكان غامض بين ثنائية جديدة، يخرج بنا من ثنائية الماضي والمستقبل، ليدخلنا إلى ثنائية من نمط آخر هي ثنائية الكتابة والكلام. وقد نظن، للوهلة الأولى، أن الشاعر ربما كتب هذه العبارة مدفوعاً بهاجس لغوي محض، أو لذة العبث البريء. لكننا، نكتشف أن وراء هذه الجملة ذخيرة معرفية حية وأن هناك فرقاً كبيراً بين هذين المفهومين: الكتابة والكلام، فما معنى أن تأخذ القصيدة مكانها بين الكتابة والكلام؟.

إن الكتابة، كما يرى رولان بارت(18)، تحيل إلى الوظيفة الاجتماعية، إنها «اللغة الأدبية التي تمّ تحويلها من قبل مصيرها الاجتماعي» أما الكلام فيمثل

سلوك الفرد، بتوهجه الجسدي والنفسي والصوتي، وكأن الشاعر ، في هذه العبارة، يضع قصيدته في تماس محتدم بين الكلام والكتابة، وهو تماس يجسد، بمعنى من المعاني، تماساً بين الفردي والاجتماعي، وبين الشفاهي والمكتوب. إن مفردة الماضي، هنا، لها ثقل خاص، فهي تفيدنا كثيراً لنحدد بدقة أكبر ربما قضية الكتابة الشعرية عند درويش. القصيدة لديه «ابنة الماضي»، وهذا لا يعني تحدرها من ذلك الميراث العصيّ على الغياب فقط، بل يعني أيضاً ذلك الماضي الشفاهي، فهي ابنة الجسد النابع من لذته أو حيرته أو جنونه، الجسد العنيف الحار المرتبك، وهي ابنة الحواس المفتوحة على الشهوات كلها وعلى التوق كله.

وهكذا تأخذ كلمة «الماضي» معناها، لأن شعر درويش يحفل بجمالية شفاهية أخاذة وانهمار صوتي وجسدي مدهش. لكن هذه الشفاهية تتصل، في الوقت ذاته، بالكتابة أيضا لتحقق مستوى من الجدل المقلق بين ماضي الكلام، ومستقبل الكتابة، بين حرية القول، وما في الكتابة من تقنين وتقنية، وعزلة، وصمت، وصنعة[19].

الكتابة منفى للشعر، كما يقول بول رومتور، لذلك فإنَّ الشعر توق دائم إلى الخروج من اللغة، بحثاً عن الحضور المحض، أي الانثيال الشفاهي بكل جسديته، وحرارته، وتلقائيته بعيداً عن الكتابة التي تحجب هذا التوق وتقمعه[20].

لا تتأتى بلاغة القصيدة لدى درويش من جهة واحدة. أو من سلوك شعري واحد: متناغم؛ رخيّ، وخال من الالتواءات المفاجئة، بل تتأتى من مكونات عديدة، وتعزيزات جمة. وربما كان الحوار بين النثر والشعر أهمُّ هذه التعزيزات.

ولا تتمّ هذه المزاوجة بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين متباعدين: لكل منهما خصائصه التي تحصّنه وتقوّي عزلته عن الآخر. النثر هنا توصيف لا يحيل إلى الجنس، بل إلى سلوك اللغة وحيوية الأداء في النص، نثراً كان أم قصيدة، لذلك سيكون للنثر، أو النثرية لدى درويش، هذا المعنى الخاص تحديداً. فالنثرية، المقصودة هنا إذن لا تحيل إلى النثر باعتباره جنساً أدبياً، بل تحيل

مستوى اللغة، في الشعر والنثر على حد سواء كما أشرت. إنها وصف للغة النص، وإشارة إلى مستوى جنونها، أو تفلّتها من المعايير، وقدرتها على إلحاق الخيبة بتوقعاتنا، أو انتظارنا لما اعتدنا عليه من أنماط القول.

ودرويش حين يزاوج بين النثري والشعري، فإنه يشتغل في منطقة شعرية بالغة الخطورة، إنه يستثمر ما يفجره ذلك الحوار المحتدم بين شعرية القصيدة ونثريتها، أعني بين توتراتها المجازية الرفيعة وهدوئها النثري، بين عرامتها وفتورها، بين إيماءاتها الخاطفة وانشغالها بالتفاصيل؛ فقصيدته لا تتحقق، في الغالب، إلا من خلال هذا الجدل القاسي، بين حلم صاف ويقظة مهلكة، بين ذهنية الحِجاج وتفجّرات القلب، ومن ذلك كله يتأتى هذا الإحكام الشديد الذي يتخفى تحت موج من التلقائية المتلاطمة. إنه ينجز نسيج قصيدته بدراية فذة، لا تخلو ربما من إحساس عال بالمجازفة، وكأنه يعبر، بمهارة مرعبة، على حبل مشدود بين شاهقين.

## الشاعر يكشف عن مسلكه الشعري

كثيرة هي الإضاءات التي تكشف بطريقة باهرة عن المسلك الشعري لمحمود درويش، وسأكتفي هنا بثلاث فقط، لأن إيراد المزيد منها لا يعدو كونه تكثيراً للأمثلة لا غير:

1 – **أحب من الشعر عفوية النثر والصورة الخافيةْ**

**بلا قمر للبلاغة**(21).

2 – **(إلى الشعر) حاصر حصاركْ**

**(إلى النثر) جرّ البراهين من**

**معجم الفقهاء إلى واقع دمّرتهُ**

**البراهينُ. واشرح غباركْ**

**(إلى الشعر والنثر) طيـرا معـاً**

**كجناحي سنونوّة تحملان الربيع المباركْ**[22]

3 – «**أحسن الكلام ما ... قامت**

**صورته بين نظـم كأنه نثر، ونثـر**

**كأنه نظم ...**»[23]

تضيء هذه المقاطع الثلاثة مساراً شعرياً، قد يكون مصدراً للالتباس بالنسبة للبعض. يفصح المقطع الأول عن افتتان الشاعر بتلقائية النثر التي ينتج عنها، بداهة، النفور من البلاغة الصارخة. وأنا سأتجاوز هذا المقطع لأتريث قليلاً عند المقطعين الآخرين ، في المقطع الثاني إيماء حميمي ودال إلى مكونات هذا المسلك: الشعر – الشعر – على الشعر أن يتمرد على حصاره، أي أن يطلق العنان لقدراته الممكنة، وعلى النثر أن يترفّع على قدره أيضا؛ أن يكون الواقع الخرب، لا معاجم الفقهاء، مجال البرهنة على جدواه. ثم تتجمع هاتان القوتان معاً، لتكونا جناحين «يحملان الربيع المبارك».

من الشائق أن نلتفت إلى فاعلية البيتين الأخيرين ، في هذا المقطع ، وما فيهما من كثافة دلالية، فهما محصلة ما في الشعر والنثر مجتمعين من طاقة فياضة، تعدد الثنائيات :

- « **الشعر والنثر،**
- **طيرا،**
- **كجناحيْ سنونوة،**
- **تحملان**»

إضافة إلى الخروج من الأمر إلى المضارع ، ومن التلقي إلى المبادرة.

وعلينا الالتفات أيضاً إلى ما في عبارة "الربيع المبارك" من شحنة زمانية وروحية وما توحي به من خصوبة مزدهرة.

إن درويش شاعر مسكون بالإيقاع دائماً، فهل وجد نفسه أمام هذه العبارة مدفوعاً بشهوة الإيقاع وسحره؟ لا أظن ذلك، فهي شديدة الصلة، دلالة وبناء، بجوارها اللغوي، كما أنها شديدة الارتباط بطائر السنونو تحديداً، لا لأنه طائر أثيري، وصغير ودافئ كالقلب، فهذه صفة للكثير من الطيور، بل لسبب آخر: أعني ما يحمله من ايحاءات واعتقادات روحية، كثيرة، فهو «دجاجة الله»[24] التي تغري بالحب، وتهب الحكمة، وتحمي من الأذى، ولهذه الأسباب، ربما، فإن "جناحي السنونوة"، تمثل كما يبدو، صورة محفورة بعمق في وجدان الشاعر ومخيلته، يعيد إنتاجها في أكثر من ديوان:

- **.. يا صاحبيَّ أقيما ولا تسرعا**
**وناما على جانبيَّ كمثل جناحَيْ سنونوةٍ متعبةْ**

(سرير الغريبة، 44)

- **أين كنت إذاً؟ قال لي : كنت**
**أبحث عن حاضري في جناحَيْ سنونوةٍ**
**خائفة...**

(لا تعتذر عما فعلت، 145)

- **أنا اثنان في واحدٍ**
**كجناحي سنونوةٍ**

(كزهر اللوز أو أبعد، 185)

وعودة إلى المقطع الثاني نلاحظ أن العبارات المحصورة بين أقواس توحي، للوهلة الأولى، وكأنها اهداءات؛ والإهداء بنية نثرية في العادة، يقع خارج النص دائماً. غير أنه، هنا، جزء حميم من إيقاع البيت ودلالته، وهو يمارس

ايحاءً مزدوجاً: يدخل فضاء البيت الشعري من جهة، ويذكّر، من جهة أخرى، بنسبه القديم كسلوك نثري، لكنه يظل في الحالتين، قوة إضافية فاعلة. وهكذا تبدو القصيدة وكأنها تطبق على مستوى البناء ما تقترحه أو تدعو إليه دلالياً.

وعليّ، بعد ذلك، أن أتريث عند عبارة أبي حيان التوحيدي، فهي بالغة الدلالة وجديرة بالتأمل حقاً، لأنها تشكل نصاً موازياً، يضيء طريقنا إلى قصائد درويش ويجعل سعينا إلى الانخراط في أجوائها أكثر جدوى، علينا ونحن نتأمل عبارة التوحيدي أن نلتفت إلى ظرف المكان «بين» وإلى أداة التشبية «كأن»، لأن لهما دلالة ذات ثقل خاص في هذا السياق، إن أحسن الكلام أو أجمله، كما يرى التوحيدي، لا يمكن تحصيله من الشعر خالصاً، ولا من النثر بمفرده، بل من مستوى آخر من الكتابة، يبدو فيها الكلام «وكأنه» يندلع في مسافة تقع «بين» الشعر والنثر، وبذلك فالتوحيدي لا يدعو إلى تطابقهما، أو إلى استبدال كل منهما بالآخر. إن ما يدعو إليه أمر مختلف تماماً: إنه تكامل الحيوية ومقايضة الخصائص بأضدادها. وفي هذه النقطة تبدو أداة التشبية «كأن» بالغة الدلالة، إنها الشغاف الصافي، والأنيق الذي يجمع طرفي التشبية من جهة، ويجعل شملهما عصياً على التطابق من جهة أخرى، وهكذا يظل الشعر شعراً والنثر نثرا، غير أنهما وبلمسة بلاغية خادعة يندفعان باتجاه فاعلية جديدة.

الأمر الآخر الذي يستحق الانتباه في عبارة التوحيدي، أنها تمثل نقطة دالة في إفصاح درويش عن سلوكه الشعري هذا. كان ذلك الإفصاح يتنامى، متناثراً، وجزئياً من البيت، إلى المقطع، إلى القصيدة كاملة، ومن التشبيه أو الاستعارة ، أو الكناية، إلى الصورة، أما الآن فإن الشاعر لا يفصح عن سلوكه الشعري، في حدود القصيدة وأجوائها المعبأة بالضباب ومتاهات التأويل. بل من خلال النثر، وقدرته على التحديد الحاسم، والوجه الآخر الذي تمثله هذه النقلة هو خروج الشاعر من ذاته، وإطلالته على الآخر، فالعبارة التي تتصدر ديوانه ليست شعراً، بل نثراً، وليست له، بل لأبي حيان التوحيدي. إن النثر يكبر،

ويفيض ويزدحم ويهدم محدوديته، كما أن القول الشعري المحض يبدأ في مراوغتنا منفلتاً من فضائه الصافي، والموغل في التجانس.

## شعرية الانزياح

تُنبه الجملة الشعرية إلى ذاتها بطرق شتى: إيقاعية، صوتية، تركيبية، بلاغية. و تبعث إلينا رسلها متخفين أو ساطعين، لكنهم في جميع الحالات يظلون رسلاً مفعمين بالاثارة أو اللطف. هكذا كانت النظرة إلى الشعر، ومازالت كذلك إلى حد كبير، غير أن الجملة الشعرية يفاجئ نفسها في منتصف الطريق أحياناً، وهذه المفاجأة، أو هذا الانزياح[25] عن مألوف القول، أو مألوف الدلالة هو الذي يشعل حيوية الجملة، ويعيد إليها قدرتها الكامنة، بعد أن قطعت شوطاً من الطريق إلى المتلقي خافتة، مسترخية، نثرية. لنتأمل ما يأتي[26]:

**من حسن حظك أنك اخترت الزراعة مهنةً**

**من حسن حظك أنك اخترت البساتين**

**القريبة من حدود............**

لا تثير فينا هذه الأسطر الثلاثة رجفة ما؛ إننا نتلقاها، أو نستهلكها كما نستهلك وجبة جاهزة، فهي أسطر عادية لا تبعث في الجسد أو الروح أو المخيلة، قشعريرة، أو بشاشة أو ذكرى، إن البيت الثاني تعميق لنثرية البيت الأول وتنويع عليه، أو هو امتداد لما يقترحه أو يوحي به. لكن هناك شرارة كامنة في الطريق، فالبساتين «قريبة من حدود...» ولكن أية حدود؟ حدود المدينة أم النهر، أم الشارع؟ إن هذه الاحتمالات جميعها لا تخاطب فينا إلا حاسة المكان أو الجغرافية. لكن نهاية البيت تحرّك فينا، وفي البيت، أشياء كثيرة؛ فتقدح شرارة المعنى، ويضطرب جهاز التلقي اضطراباً منعشاً:

**من حسن حظك أنك اخترت البساتينَ**

**القريبة من حدود الله..**

إن هذا الاضطراب ، انزياح عما تقترحه الحواس، ومعاكسة لما يحبّذه الإرث الشخصيّ والعام من عادات التلقي. وهو لا يحدث إلا في بيئة تعبيرية محدودة ، أعني حدود الجملة، أو البيت، فيرفع حرارة المعنى والتركيب معاً، حين ينتقل بهما من استرخائهما النثري، والخالي من المفاجآت. وهذا يحدث كثيراً لدى محمود درويش؛ يحدث في الجملة الواحدة، ويحدث في محيط أكبر وأعمق منها، كما أن هذه النسمة الشعرية قد تهبّ علينا من أية بقعة من بقاع النصّ.

ويكون هذا التلاحم بين نثرية الجملة وشعريتها في أقصى حيويته حين يفيض عن حدوده ليشمل مقطعاً شعرياً أو قصيدة كاملة. في القصيدة التالية، على سبيل المثال، ثمة شعرية لا تتولد عن أقمار بلاغية ساطعة، بل عن لغة شعرية وبناء بالغ الرهافة، يتجمع تأثيره البليغ في نهاية النص كما يتجمع غدير لامع:

1 – **قالت الأمّ: في بادئ الأمر لم**
**أفهم الأمرَ. قالوا : تزوّج منذُ**
**قليلٍ. فزغردتُ، ثم رقصتُ وغنّيتُ**
**حتى الهزيع الأخير من الليل ، حيث**
**مضى الساهرون ولم تبق إلا سلالُ**
**البنفسج حولي، تساءلت: أين العروسانِ؟**
**قيل: هنالك فوق السماءِ ملاكانِ**
**يستكملانِ طقوس الزواج. فزغردتُ ،**
**ثم رقصت وغنيت حتى أُصبتُ**
**بداء الشللْ**
**فمتى ينتهي، يا حبيبيَ، شهر العسلْ؟**(27)

تبدأ القصيدة بتدفق سردي حميم على لسان الأم، غير أن النصّ يخلو، أو يكاد، من أية ومضة استعارية أو صورة من صور المجاز: فالأم تنخرط في تلفظ إخباري متصل، دونما انزياحات، لكن دفئا ما، ذاتيا وجماعياً يدبّ في النص: ذاتياً تساؤل الأم مع نفسها أولاً، وجماعياً لأن الآخرين يسمعونه وينخرطون في الإجابة عنه. ثم ينثال بعد ذلك حرف النون بكثافة إيقاعية شجية: العروسان، ملاكان، تستكملان. يضاف إلى ذلك انهمار حروف اللين والمدّ التي عرقلت حركة الأبيات وأثقلتها بالشجن البطئ. وسرعان ما تتلبس النص حركة أخرى بتأثير الأفعال الماضية: زغردت، رقصتُ، غنّيتُ. الملاحظ، هنا، أن هذه المتوالية من الأفعال تحضر أمامنا، وبالترتيب نفسه للمرة الثانية، غير أن حضورها الأول كان نثرياً إلى حد واضح:

**- فزغردتُ، ثمّ رقصتُ، وغنّيتُ حتى الهزيع الأخير من الليل.**

إنه إخبار، تستغرقه المعلومة إلى نهايته تقريباً. لكنّ هذه الأفعال في المرة الثانية كانت عرضة لاختلال كبير:

**- فزغردتُ، ثم رقصتُ، وغنيّتُ حتى أصبتُ بداء الشلل**

إن الحرف «حتى» في المثال الأول لم يكن يخفي وراءه مفاجأة ما؛ فعبارة «حتى الهزيع الأخير من الليل» شديدة الشيوع، أما في المثال الثاني، فقد فصل هذا الحرف بين المتوقع والمفاجئ ؛ فالإصابة بالشلل بفعل الإفراط في الرقص والغناء، عبارة تحمل قدراً عالياً من التشويش والإرباك لحقائق الحياة، وتخرج بالتعبير من النثرية المسترخية المتتابعة إلى التوتر، وبذلك يدخل هذا البيت، بعد أن دبّ فيه هذا الانتعاش المفاجئ، في بناء خاتمة شعرية عالية:

**فزغردتُ،**

**ثم رقصتُ، وغنيتُ حتى أصبتُ**

**بداء الشللْ**

**فمتى ينتهي، يا حبيبيَ، شهر العسل؟**

يجتمع شمل الأبيات، هنا، في إطار من التلهف الحار الذي تعمقه القافية ولوعة السؤال، وتستحثه حرارة الخطاب الغنائي الفاجع الذي ينعطف، للمرة الأولى، إلى المخاطب المفرد الحميم.

وفي قصيدة (لم تأتِ)[28] تمتد الواقعة الشعرية في تموّج سردي متسارع، لغة تتخفف من زينتها إلى أقصى حد: لا مجاز كثيفاً، ولا قافية تؤجج سطوة النغم، غير أن هذه اللغة تنحصر بين فسحتين شعريتين: البداية والنهاية، حيث تتحدث الأنا الشعرية أو فاعل الحدث، عن انتظار خائب: لم تأت المرأة التي يحب، فيضطر إلى إلغاء كل ما هيّأ لها في ذلك المساء الخاص:

**لم تأت. قلتُ: ولن.. إذاً**

**سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي**

**وغيابها**

بعد هذه البداية يتحدث فاعل السرد عن ردود أفعاله ؛ لابد له من أن يثأر لمسائه الجريح، وكؤوسه المهشمة: أن يعيد كلّ شيء إلى أدراجه، ويسدل ستائره جميعاً، ويسخر من بعض سذاجاته:

**غطيت مرآة الجدار بمعطفٍ كي لا أرى**

**إشعاع صورتها.. فاندمَ**

**قلت: أنسى ما اقتبست لها**

**من الغزل القديم، لأنها لا تستحقُّ**

**قصيدة حتى ولو مسروقةً..**

**ونسيتها، وأكلت وجبتيَ السريعة واقفاً**

**وقرأت فصلاً من كتابٍ مدرسيٍّ**

**عن كواكبنا البعيدةْ**

حتى هذه اللحظة، تستمر القصيدة في إنجاز شعريتها الخاصة دون تعويل كبير على لغة المجاز، أو الصورة البلاغية من تشبيه أو استعارة . غير أن ثمة هاجسا ما يأخذ في التنامي: أيمكن لهذه القصيدة أن تنتهي على هذا النحو حقاً؟ إن حاجتنا إلى الإحساس بالنهاية أو الاستقرار كما تسميه بربارة هيرنشتاين سمث (٢٩ )، ما تزال قائمة، كما أن القافية، في البيت الأخير من المقطع السابق، تعمق من توقعاتنا، وحاجتنا إلى الارتواء؛ فهي ، هنا، نداء إيقاعي ودلالي مقموع، ومنقطع، إنه ينتظر اكتماله في التقفية وفي الدلالة أيضاً. وهذا لا يتحقق، وببراعة إلا بالبيتين التاليين:

**وكتبت، كي أنسى إساءتها، قصيدةْ**

**هذي القصيدة !**

وهكذا تكمل هذه النهاية العميقة للنصّ صرحاً دلالياً وموسيقيا مفاجئاً وشديد التماسك، وتجد القوافي مكانها الفاعل في النسيج النغمي والدلالي أيضاً. إن الشاعر يعد العدة لا لنسيان المرأة بل لنسيان إساءتها ؛ وهذه العبارة تشد أواصر البيتين الأخيرين إلى البيت المتقدم عليهما؛ لقد غدرت هذه المرأة بقلبه وها هي تبدو ، في بعدها القاسي، وكأنها واحدة من "كواكبنا البعيدة". ثمَّ يحدث التحول المفاجئ حين تلتفت القصيدة وبحركة ماكرة إلى ذاتها وتصبح مركز إشعاع خاص: تتخلى عن دورها في إنجاز فعل السرد، أو تتجاوزه، أعني تصبح فاعلاً من فواعل الدلالة، أو دالا من دوالّها ، وكأنها تنقلب ، في النهاية، على ذاتها، انقلاباً يعبر بها من الشعر إلى ما وراء الشعر.

**تهدئة الاندفاع الموسيقي**

يبذل محمود درويش جهداً تنظيمياً هائلاً في بناء قصيدته بناء يكاد

يتكشف، لولا غزارة موهبته، عن قصدية هائلة. والشائق أنه، وفي كثير من قصائده، يقوم بمحاولة للحد من هذه الشعرية الغزيرة، وكسر اندفاعها الغامر. ولتحقيق هذا الفرض الفني يلجأ إلى مضادات كثيرة، لتهدئة الطوفان، أو تطويعه.

إن ترويض الانثيال الشعري هدف ماثل دائماً أمام الشاعر، فهو لا يترك نفسه على سجيتها في الاستسلام لتلقائية اللحظة الشعرية أو الانقياد لفتنة القصيدة، بل يحاول تكدير هذه الفتنة بوسائل شتى: إفقار المجاز، عرقلة الدفق الموسيقي، مراوغة القافية أو استغفالها، الإكثار من الحوار وتقاطعاته، مجافاة اللغة الصافية أو إثخانها بالخدوش أحياناً، اللهجة الساخرة، الاقتراب من منطق النثر وذهنيته حيناً ومن ليونته أو خلوّه من المساحيق حيناً آخر، في المقطع التالي من قصيدة (كنت أحب الشتاء)، يقاوم الشاعر ذلك التدافع الموسيقي، أو يهدئه :

**- كنت في ما مضى أنحني للشتاء احتراماً،**
**وأصغي إلى جسدي. مطر مطرٌ كرسالةِ**
**حبٍّ تسيل إباحيةً من مجون السماء.**
**شتاءٌ. نداءُ صدى جائع لاحتضان النساء**
**هواءٌ يُرى من بعيد على فرس تحملُ**
**الغيمَ.. بيضاءَ بيضاءَ. كنت أحبّ**
**الشتاء، وأمشي إلى موعدي فرحا**
**مرحا في الفضاء المبلّل بالماء. كانت**
**فتاتي تنشّف شعري القصيرَ بشعر طويلٍ**
**تزعزعَ في القمح والكستناء. ولا تكتفي**

**بالغناء: أنا والشتاء نحبّك، فابق**

**إذاً معنا!**(30)

قد نظن للوهلة الأولى أن قصائد الشاعر مأخوذة بالموسيقى، بشكل مطلق، غير أن الأمر ليس كذلك، إن قصيدته منقوعة بالموسيقى ومقاومة لها في الوقت نفسه، تندفع الموسيقى في عروق النص بقسوة محببة، لكنها لا تظلّ كذلك حتى النهاية؛ فالشاعر يتربص بهذه العاصفة لتظلّ داخلية دائماً، أيّ لتتحول إلى إيقاع، أو عافية متخفية.

إن الإيقاع، في هذا المقطع، غليان داخلي، وارف منهمر وبالغ الطراوة. وهو لا يفصح عن نفسه في حروف اللين أو كتلة الكلمة، أو تماثلها الصرفي مع سواها، ولا يتجسد في مقاومة الشاعر للوزن الهائج المندفع، أو إعثاره وتليين حوافه الصلدة، بل يكمن أيضاً في مسعى آخر لا يكفّ محمود درويش عن معاودته في نتاجه الشعري في السنوات الأخيرة بشكل خاص.

ويكشف هذا المقطع أيضاً عن مراوغة الشاعر للقافية، والحد من شحنتها التطريبية. إن فيه أكثر من قافية ممكنة، لكنها جاءت مخبّأة، داخل السطر ، وكأنّها شرفات من النغم الداخلي: ظليلة ، وغائمة. إن الكثير من الكلمات هنا يمكنها أن تؤدي وظيفة القافية، لكنها قافية لا تتدلى من طرف البيت كالثمرة، بل تضيء هناك، في مكان ما من السطر الشعري، منزاحة عن مكانها المعهود: تكمن للقارئ لتراوغ توقعاته، وتجعل من حنينه الخائب إلى الارتواء مبعث لذته الكبرى. كثيرة هي الكلمات التي يمثل كل منها قافية ممكنة: الشتاء، السماء. الشتاء، النداء، النساء، هواء، الشتاء، الفضاء، الماء، الكستناء، الغناء، الشتاء.

وباستثناء كلمتين اثنتين، السماء . النساء، انزاحت الكلمات الأخرى جميعاً إلى داخل الأبيات، وكأن الشاعر أراد أن يجعل إشعاعها الصوتي أكثر خفوتاً، والطريف أيضا أن هذه الكلمات، باستثناء أربع منها فقط، جاءت بنهايات سائبة، أعني لم يحرّك حرفها الأخير، وهو الهمزة. وهكذا ظلت كل كلمة تنشط

في فضاءين متلامسين، أي أن كلاً منهما قادرة على العمل في ممكنين إيقاعيين لا ممكن واحد: يمكن مثلاً تحريك آخر الكلمة لتندرج في عملية القراءة المتواصلة، كما يمكن تسكين الحرف الأخير لكل منها، لتكون قافية، أو وقفة تسهم في تموج الإيقاع والدلالة في النصّ.

هذا السلوك يضع القافية في فضاء حرّ، يجعل منها إمكانية لا اضطراراً: تقرّب القصيدة من سيولة النثر، وتدفقه المرن، التلقائي من جهة، وتعيدها إلى دفء الايقاع وثرائه من جهة أخرى. وهكذا نجد أنفسنا أمام بقعة يختلط فيها التوهج بالنثرية، وتمرّ بنا القافية خافتة مثلما الطيف في مرآة مضببّة.

وفي أحيان أخرى يذهب محمود درويش إلى إخماد جذوة القافية بطريقة مختلفة، حين يسلك إزاءها سلوكاً متناقضا:

**- الأرض مثل الثوب منسوجةٌ**

**بإبرة السماق في حلمهِ**

**المكسور... جدّي هبَّ من نومهِ**

**كي يجمع الأعشاب من كرمهِ**

**المطمور تحت الشارع الأسودْ...**(31)

الشاعر، هنا، يؤجج سطوة القافية من جهة ، ويحاول مقاومتها من جهة أخرى. إن اهتمامه بالقافية، في المقطع، شديدة الوضوح وكان يمكن لذلك أن يؤدي إلى زيادة الغليان الغنائي فيه. لكن الشاعر يحاول الوصول إلى فتور نثري يخفف من تركاض الأبيات وتدافعها. فيربط القافية بالشطر الذي يليها. من الواضح أن الكلمات: حلمه، نومه، كرمه، هي مكمن القافية. وتمشياً مع منهجه في تهدئة هذه الفورة الغنائية والتشويش على صوت القافية، قام الشاعر بشدّ الكلمتين: حلمه، كرمه، تحديداً، إلى الصفة التي تلي كلاً منهما. وهكذا جعلنا أمام قراءة مقصودة، نضطر فيها إلى عدم الوقوف عند قافية البيت، بل العبور

مسرعين إلى الصفة التي يبدأ بها البيت التالي. وهنا، تهدأ الشحنة الصوتية للقافية، دون أن يتلاشى شكلها الكتابي، أي إنها تتحول إلى قافية مرئية لا سمعية: تستدرج حاسة البصر لا حاسة السمع.

ولعرقلة موسيقى القصيدة، كثيراً ما يلجأ محمود درويش إلى الكلمات الأجنبية: المدن، الحضارات، الكتب، أسماء العلم، الكلمات اليومية، المصطلحات. وبذلك لا يظل الاندفاع الموسيقي مطرداً أو متجانساً إلى النهاية:

**– متران من هذا التراب سيكفيان الآن....**

**لي متر و٧٥ سنتمتراً..**(32)

**– يجد الوقت للأغنة:**

**في انتظارِكِ، لا أستطيع انتظارَكِ**

**لا أستطيع قراءة دوستويفسكي**

**ولا الاستماعَ إلى «أمّ كلثوم» أو «ماريا كالاس»**

**وغيرهما**(33)

**– في دار بابلو نيرودا، على شاطئ**

**الباسفيك، تذكَّرَ يانيس ريتسوسَ،**

**كانت أثينا ترحّب بالقادمين من البحر ،**

**في مسرح دائريّ مضاءٍ بصرخة ريتسوسَ :**

**«آه فلسطينُ،**

**يا اسم الترابِ،**

**ويا اسـم السمـاءِ،**

**ستنتصـريـن...»**[34]

إن هذه الكلمات تنهض بدور تطهيري مضاد للموسيقى المنهمرة، وفي هذا الفعل اقتراب من نثرية مشتهاة: ثمة تهدئة للصخب، والتقاط للنفس، ومقاومة للتيار اللاهث في الإيقاع. هذا من جهة، من جهة ثانية فإن هذا التطهير المضاد يتجه إلى لغة النص، يشدّها إلى التراب، والجمر والخشونة، ويكسر ما فيها من تعالٍ ممكن على الحياة، والتحاق بالمجرد، والأثيري، الذي لا حياة فيه.

وهكذا تقوم هذه الكلمات بدور الشوائب التي تكون المياه بفضلها أكثر هدوءا حسب تعبير تولستوي[35]، إن ما فيها من خشونة أو فظاظة، يدفع بنا إلى إدراك التناغم، وملامسة الجمال بشكل أعمق، وكـأنهـا النقيض الذي يحاور نقيضه، ويجلوه، ويزيده نصاعة، أو هـي التنافـر الـذي يشـكل البنية المضـادة للصفـاء .ومـن هذا الجـدل الحيّ، تولـد شعريـة النصّ أو بلاغتـه النشطـة؛ فنحـن:

**«لا نشعر بالبنية طالما هـي لا تقـارن**

**بنيـة أخـرى، ولا تتعـرض لصـدع في نظامها،**

**لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتا**

**تنشيط البنية الفنية، وفيها سر حياة**

**النص الأدبي»**[36]

# الهوامش

1) تزيفتيان تودوروف ، الأدب والدلالة، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996، ص 114.

2) أوزالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: د. منذر عياشي، جامعة البحرين، 2003، ص 239.

3) رولاند بارت، هسهسة اللغة، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، 1999، ص 166.

4) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، 235.

5) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص 193.

6) هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق: محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999، ص 24.

7) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، 15.

8) المصدر نفسه، 204.

9) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، 58.

10) تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، 24.

11) كمال أبو ديب، في الشعرية، 58.

12) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، 22–23.

13) جان كوهين، المصدر نفسه.

14) يوري لوتمن، تحليل النصّ الشعري: مهاد نقدي، ترجمة: د. محمد أحمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 999، 153.

15) The Penguin Book of American Verse, edit. By Geoffrey Moore, UK, 1979, p. 370.

16) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005، 38.

17) محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ط2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت 2004، 96.

18) فانسان جوف، رولان بارت والأدب، ترجمة محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، 1994، 48.

19) بول زومتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، ترجمة : وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر، القاهرة، 1999، 157–162.

20) المصدر السابق، 158–159.

21) محمود درويش، سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ، 1999، 45.

22) محمود درويش، حالة حصار، ط2، رياض الريس للنشر، بيروت، 2002، 57.

23) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد.

24) بيار كانافاجيو، معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا، ترجمة: أحمد الطبال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، 149.

25) Jerem Hawthorn, A Glossary of Contemporary Literary Theory 25 Forth Edition , Arnold press, London, 2003 ,p 73.

26) محمود درويش ، لاتعتذر عما فعلت، 45.

27) محمود درويش، حالة حصار، 46.

28) محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، 93 –95.

29) Poetic Closure: A Study of How poems End, By : Barbara Herrnstein Smith , The University of Chicago press, Chigag, London, 1968, p. 101.

30) محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد، 59.

31) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 1995، 73–74.

32) محمود درويش، جدارية ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000، 103.

33) محمود درويش، حالة حصار، 60.

34) محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، 151.

35) يوري لوتمن، تحليل النص الشعري، 208.

36) المصدر نفسه، 208.

بعد فراغي من هذا البحث صدرت مجلة الكرمل، وفيها مجموعة من القصائد الجديدة لمحمود درويش، وكان بينها بعض القصائد المكتوبة نثراً، كما صدر للشاعر، في الفترة نفسها، كتاب جديد يشتمل على نص نثري بالغ الرهافة، يخالطه الشعر بين آونة وأخرى. وهذان الحدثان، كلاهما، يشكلان تطوراً طبيعياً، كما أظن ، لهذه الطواعية النثرية المدهشة التي كانت تتنامى دائما في شعر درويش. انظر:

– مجلة الكرمل ، عدد صيف وخريف 2006، الصفحات : 7–17 .

– محمود درويش، في حضرة الغياب: نص، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2006.

* * *